

POINTS

ROLAND BARTHES
Mythologies



EA PARIS Belleville



0008160

ESSAIS

*Le monde où l'on catche a été publié dans Esprit,
L'Écrivain en vacances dans France-Observateur,
et les autres mythologies dans Les Lettres nouvelles.*

TEXTE INTÉGRAL

ISBN 2-02-000585-9
(ISBN 2-02-002582-5, 1^{re} publication)

© Éditions du Seuil, 1957

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Les textes des *Mythologies* ont été écrits entre 1954 et 1956 ; le livre lui-même a paru en 1957.

On trouvera ici deux déterminations : d'une part une critique idéologique portant sur le langage de la culture dite de masse ; d'autre part un premier démontage sémiologique de ce langage : je venais de lire Saussure et j'en retirai la conviction qu'en traitant les « représentations collectives » comme des systèmes de signes on pouvait espérer sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle.

Les deux gestes qui sont à l'origine de ce livre – c'est évident – ne pourraient plus être tracés aujourd'hui de la même façon (ce pour quoi je renonce à le corriger) ; non que la matière en ait disparu ; mais la critique idéologique, en même temps que l'exigence en resurgissait brutalement (mai 1968), s'est subtilisée ou du moins demande à l'être ; et l'analyse sémiologique, inaugurée, du moins en ce qui me concerne, par le texte final des *Mythologies*, s'est développée, précisée, compliquée, divisée ; elle est devenue le lieu théorique où peut se jouer, en ce siècle et dans notre Occident, une certaine libération du signifiant. Je ne pourrais donc, dans leur forme passée (ici présente) écrire de nouvelles mythologies.

Cependant, ce qui demeure, outre l'ennemi capital (la Norme bourgeoise), c'est la conjonction nécessaire de ces deux gestes : pas de dénonciation sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémio-clastie*.

R. B.
Février 1970

Avant-propos

Les textes qui suivent ont été écrits chaque mois pendant environ deux ans, de 1954 à 1956, au gré de l'actualité. J'essayais alors de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française. Le matériel de cette réflexion a pu être très varié (un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition), et le sujet très arbitraire : il s'agissait évidemment de mon actualité.

Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché.

La notion de mythe m'a paru dès le début rendre compte de ces fausses évidences : j'entendais alors le mot dans un sens traditionnel. Mais j'étais déjà persuadé d'une chose dont j'ai essayé ensuite de tirer toutes les conséquences : le mythe est un langage. Aussi, m'occupant des faits en apparence les plus éloignés de toute littérature (un combat de catch, un plat cuisiné, une exposition de plastique), je ne pensais pas sortir de cette sémiologie générale de notre monde bourgeois, dont j'avais abordé le versant littéraire dans des essais précédents. Ce n'est pourtant qu'après avoir exploré un certain nombre de faits d'actualité, que j'ai tenté de définir d'une façon méthodique le mythe contemporain : texte que j'ai laissé bien entendu à la fin

de ce volume, puisqu'il ne fait que systématiser des matériaux antérieurs.

Écrits mois après mois, ces essais ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition. Car je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient. Et ce que j'ai cherché en tout ceci, ce sont des significations. Est-ce que ce sont mes significations ? Autrement dit, est-ce qu'il y a une mythologie du mythologue ? Sans doute, et le lecteur verra bien lui-même mon pari. Mais à vrai dire, je ne pense pas que la question se pose tout à fait de cette façon. La « démystification », pour employer encore un mot qui commence à s'user, n'est pas une opération olympienne. Je veux dire que je ne puis me prêter à la croyance traditionnelle qui postule un divorce de nature entre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, comme si l'un était doué d'une « liberté » et l'autre d'une « vocation », propres toutes deux à escamoter ou à sublimer les limites réelles de leur situation : je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité.

R.B.

1

Mythologies

par exemple des poupées qui urinent ; elles ont un œsophage, on leur donne le biberon, elles mouillent leurs langes ; bientôt, sans nul doute, le lait dans leur ventre se transformera en eau. On peut par là préparer la petite fille à la causalité ménagère, la « conditionner » à son futur rôle de mère. Seulement, devant cet univers d'objets fidèles et compliqués, l'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur ; il n'invente pas le monde, il l'utilise : on lui prépare des gestes sans aventure, sans étonnement et sans joie. On fait de lui un petit propriétaire pantouflard qui n'a même pas à inventer les ressorts de la causalité adulte ; on les lui fournit tout prêts : il n'a qu'à se servir, on ne lui donne jamais rien à parcourir. Le moindre jeu de construction, pourvu qu'il ne soit pas trop raffiné, implique un apprentissage du monde bien différent : l'enfant n'y crée nullement des objets significatifs, il lui importe peu qu'ils aient un nom adulte : ce qu'il exerce, ce n'est pas un usage, c'est une démiurgie : il crée des formes qui marchent, qui roulent, il crée une vie, non une propriété ; les objets s'y conduisent eux-mêmes, ils n'y sont plus une matière inerte et compliquée dans le creux de la main. Mais cela est plus rare : le jouet français est d'ordinaire un jouet d'imitation, il veut faire des enfants usagers, non des enfants créateurs.

L'embourgeoisement du jouet ne se reconnaît pas seulement à ses formes, toutes fonctionnelles, mais aussi à sa substance. Les jouets courants sont d'une matière ingrate, produits d'une chimie, non d'une nature. Beaucoup sont maintenant moulés dans des pâtes compliquées ; la matière plastique y a une apparence à la fois grossière et hygiénique, elle éteint le plaisir, la douceur, l'humanité du toucher. Un signe consternant, c'est la disparition progressive du bois, matière pourtant idéale par sa fermeté et sa tendreur, la chaleur naturelle de son contact ; le bois ôte, de toute forme qu'il soutient, la blessure des angles trop vifs le froid chimique du métal ; lorsque l'enfant le manie et le cogne, il ne vibre ni ne grince, il a un son sourd et net à la fois ; c'est une substance familière et poétique, qui laisse l'enfant dans une continuité de contact avec l'arbre, la table, le plancher. Le bois ne blesse, ni ne se détraque ; il ne se casse

pas, il s'use, peut durer longtemps, vivre avec l'enfant, modifier peu à peu les rapports de l'objet et de la main ; s'il meurt, c'est en diminuant, non en se gonflant, comme ces jouets mécaniques qui disparaissent sous la hernie d'un ressort détraqué. Le bois fait des objets essentiels, des objets de toujours. Or il n'y a presque plus de ces jouets en bois, de ces bergeries vosgiennes, possibles, il est vrai, dans un temps d'artisanat. Le jouet est désormais chimique, de substance et de couleur : son matériau même introduit à une cénesthésie de l'usage, non du plaisir. Ces jouets meurent d'ailleurs très vite, et une fois morts, ils n'ont pour l'enfant aucune vie posthume.

Paris n'a pas été inondé

Malgré les embarras ou les malheurs qu'elle a pu apporter à des milliers de Français, l'inondation de janvier 1955 a participé de la Fête, plus que de la catastrophe.

D'abord, elle a dépaycé certains objets, rafraîchi la perception du monde en y introduisant des points insolites et pourtant explicables : on a vu des autos réduites à leur toit, des réverbères tronqués, leur tête seule surnageant comme un nénuphar, des maisons coupées comme des cubes d'enfants, un chat bloqué plusieurs jours sur un arbre. Tous ces objets quotidiens ont paru tout d'un coup séparés de leurs racines, privés de la substance raisonnable par excellence, la Terre. Cette rupture a eu le mérite de rester curieuse, sans être magiquement menaçante : la nappe d'eau a agi comme un truquage réussi mais connu, les hommes ont eu le plaisir de voir des formes modifiées, mais somme toute « naturelles », leur esprit a pu rester fixé sur l'effet sans régresser dans l'angoisse vers l'obscurité des causes. La crue a bouleversé l'optique quotidienne, sans pourtant la dériver vers le fantastique ; les objets ont été partiellement oblitérés, non déformés : le spectacle a été singulier mais raisonnable.

Toute rupture un peu ample du quotidien introduit à la Fête : or, la crue n'a pas seulement choisi et dépaycé certains objets,

elle a bouleversé la cénesthésie même du paysage, l'organisation ancestrale des horizons : les lignes habituelles du cadastre, les rideaux d'arbres, les rangées de maisons, les routes, le lit même du fleuve, cette stabilité angulaire qui prépare si bien les formes de la propriété, tout cela a été gommé, étendu de l'angle au plan : plus de voies, plus de rives, plus de directions ; une substance plane qui ne va nulle part, et qui suspend ainsi le devenir de l'homme. le détache d'une raison, d'une ustensilité des lieux.

Le phénomène le plus troublant est certainement la disparition même du fleuve : celui qui est la cause de tout ce bouleversement, n'est plus, l'eau n'a plus de cours, le ruban de la rivière, cette forme élémentaire de toute perception géographique, dont les enfants, justement, sont si friands, passe de la ligne au plan, les accidents de l'espace n'ont plus aucun contexte, il n'y a plus de hiérarchie entre le fleuve, la route, les champs, les talus, les vagues terrains ; la vue panoramique perd son pouvoir majeur, qui est d'organiser l'espace comme une juxtaposition de fonctions. C'est donc au centre même des réflexes optiques que la crue porte son trouble. Mais ce trouble n'est pas *visuellement* menaçant (je parle des photos de presse, seul moyen de consommation vraiment collective de l'inondation) : l'appropriation de l'espace est suspendue, la perception est étonnée, mais la sensation globale reste douce, paisible, immobile et liante ; le regard est entraîné dans une dilution infinie ; la rupture du visuel quotidien n'est pas de l'ordre du tumulte : c'est une mutation dont on ne voit que le caractère accompli, ce qui en éloigne l'horreur.

A cet apaisement de la vue, engagée par le débordement des fleuves calmes dans un suspens des fonctions et des *noms* de la topographie terrestre, correspond évidemment tout un mythe heureux du glissement : devant les photos d'inondation, chaque lecteur se sent glisser par procuration. D'où le grand succès des scènes où l'on voit des barques marcher dans la rue : ces scènes sont nombreuses, journaux et lecteurs s'en sont montrés gourmands. C'est que l'on y voit accompli dans le réel le grand rêve mythique et enfantin du marcheur aquatique. Après des millé-

naires de navigation, le bateau reste encore un objet surprenant : il produit des envies, des passions, des rêves : enfants dans leur jeu ou travailleurs fascinés par la croisière, tous y voient l'instrument même de délivrance, la résolution toujours étonnante d'un problème inexplicable au bon sens : marcher sur l'eau. L'inondation relance le thème, lui donne pour cadre piquant la rue de tous les jours : on va en bateau chez l'épicier, le curé entre en barque dans son église, une famille va aux provisions en canoë.

A cette sorte de gageure, s'ajoute l'euphorie de reconstruire le village ou le quartier, de lui donner des chemins nouveaux, d'en user un peu comme d'un lieu théâtral, de varier le mythe enfantin de la cabane, par l'approche difficile de la maison-refuge. défendue par l'eau même, comme un château fort ou un palais vénitien. Fait paradoxal, l'inondation a fait un monde plus disponible, maniable avec la sorte de délectation que l'enfant met à disposer ses jouets, à les explorer et à en jouir. Les maisons n'ont plus été que cubes, les rails lignes isolées, les troupeaux masses transportées et c'est le petit bateau, le jouet superlatif de l'univers enfantin, qui est devenu le mode possessif de cet espace disposé, étalé, et non plus enraciné.

Si l'on passe des mythes de sensation aux mythes de valeur, l'inondation garde la même réserve d'euphorie : la presse a pu y développer très facilement une dynamique de la solidarité et reconstituer au jour le jour la crue comme un événement groupeur d'hommes. Cela tient essentiellement à la nature *prévisible* du mal : il y avait par exemple quelque chose de chaud et d'actif dans la façon dont les journaux assignaient d'avance à la crue son jour de maximum ; le délai à peu près scientifique imparti à l'éclatement du mal a pu rassembler les hommes dans une élaboration rationnelle du remède : barrages, colmatages, évacuations. Il s'agit de la même euphorie industrielle qui fait rentrer une récolte ou du linge avant l'orage, lever un pont-levis dans un roman d'aventures, en un mot lutter contre la nature par la seule arme du temps.

Menaçant Paris, la crue a pu même s'envelopper un peu dans le mythe quarante-huitard : les Parisiens ont élevé des « barri-

cares », ils ont défendu leur ville à l'aide de pavés contre le fleuve ennemi. Ce mode de résistance légendaire a beaucoup séduit, soutenu par toute une imagerie du mur d'arrêt, de la tranchée glorieuse, du rempart de sable qu'édifient les gosses sur la plage en luttant de vitesse contre la marée. C'était plus noble que le pompage des caves, dont les journaux n'ont pu tirer grand effet, les concierges ne comprenant pas à quoi servait d'étancher une eau que l'on rejetait dans le fleuve en crue. Mieux valait développer l'image d'une mobilisation armée, le concours de la troupe, les canots pneumatiques à moto-godilles, le sauvetage « des enfants, des vieillards et des malades », la rentrée biblique des troupeaux, toute cette fièvre de Noé emplissant l'Arche. Car l'Arche est un mythe heureux : l'humanité y prend ses distances à l'égard des éléments, elle s'y concentre et y élabore la conscience nécessaire de ses pouvoirs, faisant sortir du malheur même l'évidence que le monde est maniable.

Bichon chez les Nègres

Match nous a raconté une histoire qui en dit long sur le mythe petit-bourgeois du Nègre : un ménage de jeunes professeurs a exploré le pays des Cannibales pour y faire de la peinture ; ils ont emmené avec eux leur bébé de quelques mois, Bichon. On s'est beaucoup extasié sur le courage des parents et de l'enfant.

D'abord, il n'y a rien de plus irritant qu'un héroïsme sans objet. C'est une situation grave pour une société que de se mettre à développer gratuitement les formes de ses vertus. Si les dangers courus par le jeune Bichon (torrents, fauves, maladies, etc.) étaient réels, il était proprement stupide de les lui imposer, sous le seul prétexte d'aller faire du dessin en Afrique et pour satisfaire au panache douteux de fixer sur la toile « une débauche de soleil et de lumière » ; il est encore plus condamnable de faire passer cette stupidité pour une belle audace, bien décorative et touchante. On voit comment fonctionne ici le courage : c'est un acte formel et creux, plus il est immotivé, plus il

inspire de respect ; on est en pleine civilisation scoute, où le code des sentiments et des valeurs est complètement détaché des problèmes concrets de solidarité ou de progrès, C'est le vieux mythe du « caractère » c'est-à-dire du « dressage ». Les exploits de Bichon sont de même sorte que les ascensions spectaculaires : des démonstrations d'ordre éthique, qui ne reçoivent leur valeur finale que de la publicité qu'on leur donne. Aux formes socialisées du sport collectif correspond souvent dans nos pays une forme superlative du sport-vedette ; l'effort physique n'y fonde pas un apprentissage de l'homme à son groupe, mais plutôt une morale de la vanité, un exotisme de l'endurance, une petite mystique de l'aventure, coupée monstrueusement de toute préoccupation de sociabilité.

Le voyage des parents de Bichon dans une contrée située d'ailleurs très vaguement, et donnée surtout comme le Pays des Nègres Rouges, sorte de lieu romanesque dont on atténue, sans en avoir l'air, les caractères trop réels, mais dont le nom légendaire propose déjà une ambiguïté terrifiante entre la couleur de leur teinture et le sang humain qu'on est censé y boire, ce voyage nous est livré ici sous le vocabulaire de la conquête : on part non armé sans doute, mais « la palette et le pinceau à la main », c'est tout comme s'il s'agissait d'une chasse ou d'une expédition guerrière, décidée dans des conditions matérielles ingrates (les héros sont toujours pauvres, notre société bureaucratique ne favorise pas les nobles départs), mais riche de son courage – et de sa superbe (ou grotesque) inutilité. Le jeune Bichon, lui, joue les Parsifal, il oppose sa blondeur, son innocence, ses boucles et son sourire, au monde infernal des peaux noires et rouges aux scarifications et aux masques hideux. Naturellement, c'est la douceur blanche qui est victorieuse : Bichon soumet « les mangeurs d'hommes » et devient leur idole (les Blancs sont décidément faits pour être des dieux). Bichon est un bon petit Français, il adoucit et soumet sans coup férir les sauvages : à deux ans, au lieu d'aller au bois de Boulogne, il travaille déjà pour sa patrie, tout comme son papa, qui, on ne sait trop pourquoi, partage la vie d'un peloton de méharistes et traque « les pillards » dans le maquis.

« force » magique qui aurait investi Dupriez, comme aux plus beaux temps de la sorcellerie (plaidoirie de M^e Maurice Garçon).

Photos-chocs

Geneviève Serreau, dans son livre sur Brecht, rappelait cette photographie de *Match*, où l'on voit une scène d'exécution de communistes guatémaltèques ; elle notait justement que cette photographie n'est nullement terrible en soi, et que l'horreur vient de ce que nous la regardons du sein de notre liberté ; une exposition de Photos-chocs à la galerie d'Orsay, dont fort peu, précisément, réussissent à nous choquer, a paradoxalement donné raison à la remarque de Geneviève Serreau : il ne suffit pas au photographe de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions.

La plupart des photographies rassemblées ici pour nous heurter ne nous font aucun effet, parce que précisément le photographe s'est trop généreusement substitué à nous dans la formation de son sujet : il a presque toujours *surconstruit* l'horreur qu'il nous propose, ajoutant au fait, par des contrastes ou des rapprochements, le langage intentionnel de l'horreur : l'un d'eux, par exemple, place côte à côte une foule de soldats et un champ de têtes de morts ; un autre nous présente un jeune militaire en train de regarder un squelette ; un autre enfin saisit une colonne de condamnés ou de prisonniers au moment où elle croise un troupeau de moutons. Or, aucune de ces photographies, trop habiles, ne nous atteint. C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé – qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindication par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire, nous ne pouvons plus *inventer* notre propre accueil à cette nourriture synthétique, déjà parfaitement assimilée par son créateur.

D'autres photographes ont voulu nous surprendre, à défaut de nous choquer, mais l'erreur de principe est la même ; ils se sont efforcés, par exemple, de saisir, avec une grande habileté technique, le moment le plus rare d'un mouvement, sa pointe extrême, le plané d'un joueur de football, le saut d'une sportive ou la lévitation des objets dans une maison hantée. Mais ici encore le spectacle, pourtant direct et nullement composé d'éléments contrastés, reste trop construit ; la capture de l'instant unique y apparaît gratuite, trop intentionnelle, issue d'une volonté de langage encombrante, et ces images réussies n'ont sur nous aucun effet ; l'intérêt que nous éprouvons pour elles ne dépasse pas le temps d'une lecture instantanée : cela ne résonne pas, ne trouble pas, notre accueil se referme trop tôt sur un signe pur ; la lisibilité parfaite de la scène, sa *mise en forme* nous dispense de recevoir profondément l'image dans son scandale ; réduite à l'état de pur langage, la photographie ne nous désorganise pas.

Des peintres ont eu à résoudre ce même problème de la pointe, de l'acmé du mouvement, mais ils y ont réussi bien mieux. Les peintres d'Empire, par exemple, ayant à reproduire des instantanés (cheval se cabrant, Napoléon étendant le bras sur le champ de bataille, etc.) ont laissé au mouvement le signe amplifié de l'instable, ce que l'on pourrait appeler le *numen*, le transissement solennel d'une pose pourtant impossible à installer dans le temps ; c'est cette majoration immobile de l'insaisissable – que l'on appellera plus tard au cinéma *photogénie* – qui est le lieu même où commence l'art. Le léger scandale de ces chevaux exagérément cabrés, de cet Empereur figé dans un geste impossible, cet entêtement de l'expression, que l'on pourrait appeler aussi rhétorique, ajoute à la lecture du signe une sorte de gageure troublante, entraînant le lecteur de l'image dans un étonnement moins intellectuel que visuel, parce que précisément il l'accroche aux surfaces du spectacle, à sa résistance optique, et non tout de suite à sa signification.

La plupart des photos-chocs que l'on nous a montrées sont fausses, parce que précisément elles ont choisi un état intermédiaire entre le fait littéral et le fait majoré : trop intentionnelles

pour de la photographie et trop exactes pour de la peinture, elles manquent à la fois le scandale de la lettre et la vérité de l'art : on a voulu en faire des signes purs, sans consentir à donner au moins à ces signes l'ambiguïté, le retard d'une épaisseur. Il est donc logique que les seules photos-chocs de l'exposition (dont le principe reste très louable) soient précisément les photographies d'agence où le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse. Les fusillés guatémaltèques, la douleur de la fiancée d'Aduan Malki, le Syrien assassiné, la matraque levée du flic, ces images étonnent parce qu'elles paraissent à première vue étrangères, calmes presque, inférieures à leur légende : elles sont visuellement diminuées, dépossédées de ce *numen* que les peintres de composition n'auraient pas manqué de leur ajouter (et à bon droit, puisqu'il s'agissait de peinture). Privé à la fois de son chant et de son explication, le *naturel* de ces images oblige le spectateur à une interrogation violente, l'engage dans la voie d'un jugement qu'il élabore lui-même sans être encombré par la présence démiurgique du photographe. Il s'agit donc bien ici de cette catharsis critique, réclamée par Brecht, et non plus comme dans le cas de la peinture de sujet, d'une purge émotive : on retrouve peut-être ici les deux catégories de l'épique et du tragique. La photographie littérale introduit au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même.

Deux mythes du Jeune Théâtre

Si l'on en juge par un récent Concours des Jeunes Compagnies, le jeune théâtre hérite avec rage des mythes de l'ancien (ce qui fait que l'on ne sait plus très bien ce qui les distingue l'un de l'autre). On sait par exemple que dans le théâtre bourgeois, l'acteur, « dévoré » par son personnage, doit paraître embrasé par un véritable incendie de passion. Il faut à tout prix « bouillir », c'est-à-dire à la fois brûler et se répandre ; d'où les formes humides de cette combustion. Dans une pièce

nouvelle (qui a eu un Prix), les deux partenaires masculins se sont répandus en liquides de toutes sortes, pleurs, sueurs et salive. On avait l'impression d'assister à un travail physiologique effroyable, une torsion monstrueuse des tissus internes, comme si la passion était une grosse éponge mouillée pressée par la main implacable du dramaturge. On comprend bien l'intention de cette tempête viscérale : faire de la « psychologie » un phénomène quantitatif, obliger le rire ou la douleur à prendre des formes métriques simples, en sorte que la passion devienne elle aussi une marchandise comme les autres, un objet de commerce, inséré dans un système numérique d'échange : je donne mon argent au théâtre, en retour de quoi j'exige une passion bien visible, computable, presque ; et si l'acteur fait la mesure bien pleine, s'il sait faire travailler son corps devant moi sans tricher, si je ne puis douter de la peine qu'il se donne, alors je décréterai l'acteur excellent, je lui témoignerai ma joie d'avoir placé mon argent dans un talent qui ne l'escamote pas, mais me le rend au centuple sous la forme de pleurs et de sueurs véritables. Le grand avantage de la combustion est d'ordre économique : mon argent de spectateur a enfin un rendement contrôlable.

Naturellement, la combustion de l'acteur se pare de justifications spiritualistes : l'acteur se donne au démon du théâtre, il se sacrifie, se laisse manger de l'intérieur par son personnage ; sa générosité, le don de son corps à l'Art, son travail physique sont dignes de pitié, d'admiration ; on lui tient compte de ce labeur musculaire, et lorsque, exténué vidé de toutes ses humeurs, il vient à la fin saluer, on l'applaudit comme un recordman du jeûne ou des haltères, on lui propose secrètement d'aller se restaurer, refaire sa substance intérieure, remplacer toute cette eau dont il a mesuré la passion que nous lui avons achetée. Je ne pense pas qu'aucun public bourgeois résiste à un « sacrifice » aussi évident, et je crois qu'un acteur qui sait pleurer ou transpirer sur scène est toujours certain de l'emporter : l'évidence de son labeur suspend de juger plus avant.

Autre lot malheureux dans l'héritage du théâtre bourgeois : le mythe de la trouvaille. Des meneurs en scène chevronnés en

vérité supérieure. Par un scrupule d'illusion bien propre à une époque et à une classe sociale trop faibles à la fois pour la raison pure et le mythe puissant, la foule des entractes qui s'ennuie et se montre, déclare que ces faces irréelles sont celles-là mêmes de la ville et se donne ainsi la bonne conscience rationaliste de supposer un homme derrière l'acteur : mais au moment de dépouiller le mime, le studio d'Harcourt, à point survenu, fait surgir un dieu, et tout, dans ce public bourgeois, à la fois blasé et vivant de mensonge, tout est satisfait.

Par voie de conséquence, la photographie d'Harcourt est pour le jeune comédien un rite d'initiation, un diplôme de haut compagnonnage, sa véritable carte d'identité professionnelle. Est-il vraiment intronisé, tant qu'il n'a pas touché la Sainte Ampoule d'Harcourt ? Ce rectangle où se révèle pour la première fois sa tête idéale, son air intelligent, sensible ou malicieux, selon l'emploi qu'il se propose à vie, c'est l'acte solennel par quoi la société entière accepte de l'abstraire de ses propres lois physiques et lui assure la rente perpétuelle d'un visage qui reçoit en don, au jour de ce baptême, tous les pouvoirs ordinairement refusés, du moins simultanément, à la chair commune : une splendeur inaltérable, une séduction pure de toute méchanceté, une puissance intellectuelle qui n'accompagne pas forcément l'art ou la beauté du comédien.

Voilà pourquoi les photographies de Thérèse Le Prat ou d'Agnès Varda, par exemple, sont d'avant-garde : elles laissent toujours à l'acteur son visage d'incarnation et l'enferment franchement, avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de « représenter », et non de mentir. Pour un mythe aussi aliéné que celui des visages d'acteurs, ce parti est très révolutionnaire : ne pas suspendre aux escaliers les d'Harcourt classiques, bichonnés, alanguis, angélisés ou virilisés (selon le sexe), c'est une audace dont bien peu de théâtres se payent le luxe.

Les Romains au cinéma

Dans le *Jules César* de Mankiewicz, tous les personnages ont une frange de cheveux sur le front. Les uns l'ont frisée, d'autres filiforme, d'autres huppée, d'autres huilée, tous l'ont bien peignée, et les chauves ne sont pas admis, bien que l'Histoire romaine en ait fourni un bon nombre. Ceux qui ont peu de cheveux n'ont pas été quittes à si bon compte, et le coiffeur, artisan principal du film, a su toujours leur soutirer une dernière mèche, qui a rejoint elle aussi le bord du front, de ces fronts romains, dont l'exiguïté a de tout temps signalé un mélange spécifique de droit, de vertu et de conquête.

Qu'est-ce donc qui est attaché à ces franges obstinées ? Tout simplement l'affiche de la Romanité. On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital du spectacle, qui est le *signe*. La mèche frontale inonde d'évidence, nul ne peut douter d'être à Rome, autrefois. Et cette certitude est continue : les acteurs parlent, agissent, se torturent, débattent des questions « universelles », sans rien perdre, grâce à ce petit drapeau étendu sur le front, de leur vraisemblance historique : leur généralité peut même s'enfler en toute sécurité, traverser l'Océan et les siècles, rejoindre la binette yankee des figurants d'Hollywood, peu importe, tout le monde est rassuré, installé dans la tranquille certitude d'un univers sans duplicité, où les Romains sont romains par le plus lisible des signes, le cheveu sur le front.

Un Français, aux yeux de qui les visages américains gardent encore quelque chose d'exotique, juge comique le mélange de ces morphologies de gangsters-shérifs, et de la petite frange romaine : c'est plutôt un excellent gag de music-hall. C'est que, pour nous, le signe fonctionne avec excès, il se discrédite en laissant apparaître sa finalité. Mais cette même frange amenée sur le seul front naturellement latin du film, celui de Marlon Brando, nous en impose sans nous faire rire, et il n'est pas exclu qu'une part du succès européen de cet acteur soit due à l'intégration parfaite de la capillarité romaine dans la morpholo-